

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la ley N° 17.336 sobre Propiedad Intelectual de Chile.



INFORME SOBRE ARTES VISUALES

Justo Pastor Mellado

El objeto de este Informe es proporcionar elementos de discusión para el debate sobre el estado de las artes visuales en el Seminario Participación, cultura y desarrollo en equidad. El presente texto fue elaborado en 1992 a petición de la Sociedad de Amigos del Arte, acerca de la situación de las artes visuales en Chile durante la última década. Para el efecto de este nuevo empleo, he modificado algunas observaciones, en el entendido que se trata principalmente de un material para la discusión. Me pareció oportuno poner nuevamente en circulación este informe, en la medida que su primera divulgación fue escasa. Para la mayoría de los participantes en este Seminario es prácticamente inédito.

El propósito del informe era señalar un cierto número de problemas que concurren en la configuración de tres espacios institucionales que, en un determinado grado de articulación, dan lugar a la constitución de lo que llamaré campo plástico chileno.

Estos tres espacios son: Producción, Extensión Artística y Mercado de Arte. Cada uno de estos espacios presenta a su vez, las siguientes divisiones:

I.- Espacio de Producción: a) Producción (creación artística); b) Enseñanza. II.- Espacio de Extensión Artística: a) Universidades; b) Museos; c) Institutos culturales; d) Ministerios; e) Fundaciones y Sociedades; f) Envíos; g) Ediciones. III.- Mercado de arte

Estas divisiones son producto de una operación descriptiva, que debiera permitir, para el período considerado, la puesta en consonancia de cada uno de los espacios nacionales con sus correspondientes internacionales. Sin embargo, no permite rendir cuenta de las evoluciones y rupturas internas que este campo plástico ha sufrido en la década considerada. Se requiere, para ello, de elementos exclusivamente formales, directamente ligados al desarrollo de la "historia de la historia" del arte en Chile: es decir, las relaciones que las obras mantienen con los discursos implícitos y explícitos que legitiman su inserción social.

Para cumplir con esta exigencia, propongo otros criterios de clasificación, que no son descriptivos, sino problemáticos; es decir, que dependen de criterios internos de la producción de obra. Es importante poner atención en esta noción: producción de obra. Su empleo se justifica para limitar el alcance "romántico" de la noción de creación. A estas alturas, esto debiera estar suficientemente claro, a la luz de la teoría del arte

contemporáneo.

Pues bien: el primer criterio tiene que ver con las revalorizaciones de la pintura, y, el segundo criterio, con el efecto simbólico del modelo del grabado en la recomposición del campo plástico¹. Estos criterios no solo proporcionan elementos para establecer las coyunturas intelectuales del período considerado, sino que establecen líneas de filiación que permiten comprender los movimientos subterráneos de las obras, sus deudas, sus aportes, en el entendido que un campo plástico no es una sucesión de artistas, sino un campo de fuerzas en que las obras dialogan, combaten y se interconectan.

En términos de un conocimiento del terreno que consideramos para nuestra discusión, es preciso poner atención en la primera clasificación, que está destinada principalmente a los comunicadores; la segunda, en cambio, está pensada para quienes se ocupan de arte²: funcionarios, directores de museo, galeristas e historiadores.

¿Porqué esta discriminación? Como se ve, este Informe no tiene un propósito ecuménico. La discriminación se explica por la diferencia de estatuto comprensivo de los problemas del campo plástico. En verdad, es lamentable que el "who is who" del arte en Chile esté determinado por las páginas sociales y por un cierto tipo de comentario periodístico que se escribe como página social. O bien, que toma prestados sus conceptos a la retórica del comentario de espectáculos. En fin: todo lo que allí se dice es irrelevante, salvo para las políticas de relaciones públicas.

Ahora bien: lo anterior es una crisis de comprensión de lo que significa hacer circular las obras en un espacio público, subordinada a los imperativos de una divulgación que se confunde con ignorancia, cuando no, doblegada al deseo provinciano de celebrar los "éxitos chilenos" en el extranjero.

Pero lo que está en crisis de comprensión del carácter productivo del campo plástico es el discurso de los programadores de arte; crisis que se verifica en la ausencia de criterios articuladores de la evolución y desarrollo del campo plástico en esta década. Lo cual incide, obviamente, en el tipo de representación que tienen quienes se ocupan del arte, respecto de las reales líneas de tensión que lo sostienen. Y ciertamente, lo que los sostiene no es el efecto de taquilla, que ha dado lugar a una cultura de la complacencia contra la cual algunos

¹ Justo Pastor Mellado, Ponencia enviada al Coloquio Internacional de Historia del Arte, organizado a fines de septiembre en Zacatecas, México, por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México.

² Ver Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, France, 1989.

estamos dispuestos a combatir en todo terreno.

Pues bien: entrando en materia respecto de la primera clasificación, me permito señalar lo siguiente:

I.- Espacio de Producción

a) Producción (creación artística)

De partida, debo hacer una distinción en relación a las escrituras. Los artistas chilenos temen y desprecian las escrituras. En ello les siguen los periodistas y los que se ocupan del arte.

Este desprecio tiene su origen en la comodidad intelectual y en la soberbia. No desean que les sea puesto en tela de juicio su propio discurso implícito. Prefieren textos ventrílocos. De tal manera, cuando hablo de textos, me refiero en particular a un tipo de producción que se sitúa entre la crítica contemporánea francesa y/o anglo-sajona, que ya ha sido reforzada por la lingüística, el psicoanálisis, la nueva historia social del arte y la semiología.

El temor que se tiene corresponde al bloqueo universitario respecto de estas disciplinas, que ha impedido que se instalen con mayor naturalidad en el campo intelectual. Esa es una característica de esta década: el bloqueo teórico, practicado por las universidades y los centros de investigación alternativa. Habrá teoría utilitaria, para preparar el relevo al gobierno militar. Legítimo, pero no por ello menos totalitario. Hay cosas de las que no se puede hablar, en arte, hasta no pasar por la policía de los discursos. Y en ello los artistas, en su mayoría, se hacen cómplices, justamente, porque buscan la complacencia del poder político. Como si de ellos dependiera la garantía de su inserción.

Haciendo esta salvedad respecto a los discursos, es preciso hacer recordar que en el análisis que se hacía del campo plástico en las cercanías de los 80's, se hablaba de la polémica pintura-fotografía. Cuestión de re-leer los textos de Ronald Kay sobre Dittborn³. Este indicaba problemas que reproducían una ruptura anterior, que tenía que ver con los desplazamientos del sistema del grabado clásico. Este es un asunto que los periodistas jóvenes no conocen y que los programadores quisieran hechar al olvido, faltos de antecedentes. Es preciso reconsiderar esta coyuntura para comprender de qué manera se tejen las tendencias artísticas que toman cuerpo después de los años 85's.

Hay que tomar en cuenta el desinflamiento de "la escena de

³ Ronald Kay, *Del espacio de acá*, VISUAL, Santiago de Chile, 1980.

avanzada", que apenas duró tres años, y que se vió favorecida por un apuntalamiento editorial como nunca se había visto en Chile. Cuestión que favorecería su empresa de terrorismo intelectual, que terminaría en una política de autofagocitación.

Tomemos el caso de dos acontecimientos que repercutirán hasta hoy día, en el espacio real de producción de obras: la edición de la obra **Fallo fotográfico** de Eugenio Dittborn y la performance **Activo-pasivo** de Carlos Leppe. Ambas, en 1981. Ambas, ponen en crisis la noción de registro, de representación, de reproducción. Ambas señalarán un camino de referencia para la experimentación formal de Arturo Duclos y Carlos Altamirano, cuyas obras recién hoy día se dejan ver y adquieren resonancia. Ha sido un camino que ha durado una década.

Resumo y afirmo enfáticamente: para llegar a Duclos y Altamirano, en 1992, hay que partir de Dittborn y Leppe, en 1981.

Entre medio tendrá lugar "el retorno a la pintura". Retorno ilusorio, ya que había una zona del arte en la cual jamás se había dejado de pintar. Pero desde la perspectiva de las escrituras críticas, esta producción solo repetía los gestos de una comprensión subordinada a las modas pictóricas en curso. Sin embargo, hay en esas zonas trabajos importantes que no han sido suficientemente considerados, y que han sufrido el espaldarazo del reporteo de arte, que a la larga, les ha hecho un caro favor.

Pero hay otra manera de amarrar acontecimientos productivos: están los viajes. El de Juan Dávila, el de Francisco Smythe, en el 79. El de Jorge Tacla, Ismael Frigerio, Samy Benmayor, en el 81. El de Benjamin Lira y Francisca Sutil. El de Alfredo Jaar, en el 82. Todos ellos suponen una **estrategia de retorno**, que ha dependido de una **estrategia de inserción** o de **abandono del lugar de destino**. Cualquier análisis o comentario de la escena artística de la década debe tomar en cuenta la **dialéctica de los viajes artísticos**, más allá de los comentarios habituales sobre el éxito⁴.

Habría otro eje: el **Sistema Díaz**. Necesidad de considerar, entonces, el hiporrealismo paródico de Gonzalo Díaz—denominación, por cierto, insuficiente—, a través de una estrategia de instalaciones entre las cuales es preciso señalar, al menos cuatro, históricas: 1984, **Que Hacer?**; 1988, **Banco de Pruebas**; 1989, **Lonquén 10 años**; 1992, **La declinación de los planos**. Estas señalan un marco de problemas que se combinan con los propuestos en la filiación Dittborn-Leppe/Duclos-Altamirano y abren un camino de recomposición del campo plástico chileno, que podría sacarlo del estancamiento formal relativo en que se encuentra.

⁴ Justo Pastor Mellado, Efecto de viaje, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1992.

Por ultimo, es necesario poner en perspectiva la emergencia y mantención del espacio neoexpresionista, cuya hegemonía en el mercado es indiscutida desde los años 85-86. Más que a un logro formal, corresponde a una buena combinación de marketing con gusto social adecuado al momento social que vive el país: "pintura de concertación".

b) Enseñanza

Desde los años 80's en adelante, la situación de **desmantelamiento de la enseñanza de arte** en la Universidad de Chile no puede ser más catastrófica. Ha llegado a tal su grado de desagregación, que toda tentativa política y administrativa está destinada al fracaso. La democratización de la vida universitaria, en este caso, solo ha dado como resultado la implantación absoluta de la mediocridad académica, salvo honrosas excepciones.

El espacio de la Facultad de Bellas Artes hasta 1973 era el que ordenaba orgánicamente el espacio plástico chileno en general. Esto se explica por el peso simbólico que la universidad de ese entonces posee en la organización general de la producción artística. Hoy día, la Universidad de Chile, limitada en su función clásica respecto al campo plástico, no tiene los resortes adecuados para recuperar el espacio anterior. De ahí que vive de la nostalgia de un pasado glorioso, sin poseer los resortes institucionales ni los recursos humanos para recuperarlo.

Es evidente que se desmanteló el aparato universitario para privatizar la enseñanza de artes. Esta experiencia ha dado positivos frutos, si bien, son demasiado incipientes como para apostar a un futuro promisorio. En efecto, solo existen en Santiago tres entidades privadas de enseñanza de arte: el Instituto de Arte Contemporáneo, la carrera de Bellas Artes de la Universidad ARCIS y la Escuela de Arte de la Universidad Finisterrae. Las tres poseen un curriculum específico, sin relación con la tradición curricular de la Facultad de Bellas Artes. Si a ello agregamos la existencia del curriculum de la Escuela de Arte de la Universidad católica, en Santiago estarían operando cinco curriculas diferentes sobre enseñanza superior de artes. Esta especie anarquía curricular no garantiza, por cierto, la pertinencia de cada propuesta. Ningún proyecto es lo suficientemente consistente para sostener una enseñanza en forma. Solo son reconocibles excelencias parciales, como en el caso de la Universidad Católica, en que la línea de grabado sostiene en gran parte el activo académico de dicha escuela.

No tenemos datos suficientes para referirnos a la situación de provincia. Nuestro conocimiento directo de la situación en Concepción y Valparaíso nos hace pensar que repite, de alguna manera, la crisis curricular santiaguina.

II.- Espacio de Extensión Artística

a) Universidades.

La Universidad de Chile y la Universidad Católica poseen Centros de Extensión, en la vieja tradición. En el primer caso, dicho centro no posee política de extensión de artes plásticas. En el segundo caso, el centro está determinado por una lógica de mercado de corto alcance, sin tomar en cuenta una lógica centrada en el desarrollo de criterios formales estrictos, ligada a la producción de arte universitaria. En términos reales, no es un centro de arte, sino de eventos. Faltaba un lugar así en Santiago. Pero no es expresión del arte universitario.

Lo cierto es que las universidades no pueden seguir apegadas a la noción clásica de extensión, perteneciente a una época en que el Estado les había atribuido un rol, en la medida que carecía de una institucionalidad cultural en forma. Todo indica que esta situación tiende a cambiar. Por lo menos, en la UC, la tendencia es que la Escuela de Arte desarrolle su propia extensión, entendida esta vez como política de inserción social de sus propias producciones académicas.

Nuestra consideración sobre la extensión universitaria es que obedece a la satisfacción inmediata y sin perspectiva artística de las relaciones públicas de los centros universitarios.

b) Museos

Como se sabe, solo hay dos museos "estatales" de arte en Santiago. Ninguno de los dos realiza cabalmente sus funciones, porque ambos carecen de una política de programación y de conservación adecuada.

El Museo de Arte Contemporáneo estuvo cerrado hasta hace unos meses, pero con su reapertura parece más bien abocado a desarrollar una política de prestigio de Rectoría, que no corresponde con la capacidad de propuesta artística de la propia universidad. Por lo demás, una somera lectura de su programación nos indica una errática comprensión de lo que son las relaciones internacionales del arte.

Por su parte, el Museo Nacional de Bellas Artes atraviesa una profunda crisis cuyo alcance ya es de conocimiento público.

Las razones de esta precariedad no han sido suficientemente abordadas por las autoridades responsables hasta 1992, en las que

advertió una franca desidia en lo relativo a formular un Plan de Desarrollo mínimo que pudiera, en lo financiero y lo programático, resolver los problemas cuyo análisis requieren de un informe especial.

La reciente nominación de un historiador del arte a la cabeza de este museo hace pensar en la pronta elaboración del Plan de Desarrollo antes mencionado. Por lo menos, ha habido importantes cambios en relación a la formulación de criterios curatoriales y de programación.

En el terreno privado, solo hay un museo en funciones: el recién inaugurado Museo Ralli, que resuelve una carencia informativa en lo que a arte latinoamericano se refiere. Se trabaja, actualmente, en la creación del Museo de Arte Moderno de Santiago, que estará ubicado a un costado de la actual Plaza del Mulato Gil.

c) Institutos Culturales

La carencia de museos de arte en forma ha permitido que la actividad de extensión de algunos institutos culturales municipales vean inflada su participación en la organización del campo plástico. No son centros de arte contemporáneo ni pueden establecerse como tales, pero han desarrollado en los hechos, acciones que los convierten parcialmente en tales. Es así cómo, sosteniendo programaciones con perspectiva museal, no alcanzan sin embargo a instalar políticas de conservación y de inscripción tendencial, precisamente, porque no son ni centros ni museos, y carecen de la capacidad y cobertura simbólica que estos tienen para desarrollar esas mismas actividades, pero que dada su precariedad, no asumen. Ni asumirán por mucho tiempo todavía.

Mi hipótesis es la siguiente: los Institutos son centros de difusión y extensión, que han asumido importancia como galerías nacionales de facto, en virtud de la precaria condición de los museos y de la fragilidad de las galerías. Su perspectiva mayor es la de potenciar una actividad barrial, no exclusivamente limitada a su territorio inmediato, privilegiando por lo general las "artes de la representación", y forzando a las artes visuales a tener trato de "arte del espectáculo".

d) Ministerios

Existen dos reparticiones estatales que tienen directamente que ver con la difusión de artes visuales: la División de Cultura del Ministerio de Educación y la Dirección de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores. Es preciso un análisis extenso y detallado de las acciones desarrolladas durante esta década, en el entendido que de un gobierno a otro, en términos estructurales sus actividades no han sido diferentes.

Tanto la una como la otra desarrollan políticas que se caracterizan por la arbitrariedad curatorial, organizando exposiciones cuya justificación conceptual no es del todo pertinente.

En las últimas semanas se ha dado a conocer un informe detallado de la acción de los agregados culturales en el extranjero. No conocemos en detalle su contenido, pero a juzgar por adelantos en algunos medios de prensa, las conclusiones no serían del todo auspiciosas.

Valga mencionar que en cuanto a política editorial se refiere, la División de Cultura del Ministerio de Educación posee un activo cuyo carácter didáctico no se compece con las más mínimas exigencias de interpretación y pertinencia crítica. En estas reparticiones, bajo la excusa del didactismo, se da curso a la mediocridad historiográfica más abismante. Nada de lo editado por el Ministerio, en la última década, sirve para la comprensión cabal del desarrollo de las artes visuales. El último libro⁵ es un botón de muestra que refleja un tipo de desidia editorial que confunde la crítica rigurosa con el reporte.

En términos estrictos, de lo único que se puede hablar como un logro estratégico, es el establecimiento del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Obviamente, es el resultado de un proceso complejo que no se agota en la apertura del concurso. Ninguna política de fondos concursables asegura por sí sola la transformación de la institucionalidad cultural. Esta se consolida, por el contrario, con el establecimiento de una política global de transformaciones, cuya formulación la podemos encontrar en el Informe de la Comisión Asesora de Cultura.

Para terminar este punto, es necesario proponer un tipo de evaluación a la actividad cultural del Ministerio de RREE. No tengo en mis manos antecedentes suficientes para armar un comentario. Es apreciable, en todo caso, la permanencia de algunos criterios que si bien pueden ser sometidos a discusión, al menos han permitido que circulen algunas exposiciones de artistas chilenos. Pero el problema reside en otro lugar: no hay política de producción de envíos nacionales consistentes, hacia lugares internacionales consistentes.

e) Fundaciones y Sociedades

En concreto, me refiero a Fundación Andes y a la Sociedad de Amigos del Arte. Cada una, en su espectro de intervención, ha sido clave en la elaboración de un movimiento de opinión que ha

⁵ Ernesto Saúl,

instalado nuevos conceptos sobre las relaciones entre inversión privada e inversión pública en las artes visuales. Han colaborado, por consiguiente, a formular una plataforma de exigencias básicas destinadas a transformar la institucionalidad cultural de nuestro país.

En cuanto al apoyo directo a la producción en artes visuales, han mantenido programas de becas, cuyos efectos son suficientemente visibles. Baste con asistir a la exposición organizada por Amigos del Arte, en Montecarmelo, para advertir la importancia que tuvo el apoyo brindado a los artistas emergentes, a lo largo de esta década.

Respecto a Fundación Andes, hay dos eventos importantes de artes visuales en los que ha participado y que han tenido efectos significativos. Me refiero a su participación en el proyecto U-ABC, que culminó con la exposición de Pablo Dominguez, Francisca Nuñez, Paz Errázuriz y Claudio Bertoni en el Stedlij Museum de Amsterdam, en 1989. Pero también, a la organización de la exposición Arte Joven, que circuló durante tres años por las principales ciudades del país y algunas ciudades de España.

Lo que allí, visiblemente aparecía privilegiada, era una tendencia pictórica neoexpresionista que, a mi juicio, no estaba conceptualmente justificada de manera adecuada. Pero esta es ya una discusión de criterio curatorial. En todo caso, ponen el acento en la necesidad de discutir sobre la capacidad chilena de producir envíos autónomos, que no obedescan a las demandas de curadores extranjeros. Este es un campo absolutamente clave respecto a la necesidad de producir envíos autónomos destinados a la circulación continental. Para armar un envío, es preciso tener una lectura del circuito y de las coyunturas nacionales por las que el envío atravesará.

f) Envíos

En términos estrictos, la década ha estado marcada por la producción de por lo menos seis envíos al extranjero. En verdad, no son envíos, sino "llevadas". Todas las exposiciones de arte chileno, obedecen a criterios curatoriales externos, pensados para satisfacer audiencias que les son propias. No hay exposiciones que sean pensadas con criterios que respeten el desarrollo interno del campo plástico. Salvo parcialmente, y no dejando de pasar la cuenta.

Señalo las que a mi juicio me han parecido las más significativas:

Envío a la V Bienal de Sidney, 1985 (Dittborn, Díaz)

Colectiva en el CAYC de Buenos Aires, 1985 (Dittborn, Díaz, Leppe, Jaar).

Chile Vive, 1987 (tres "generaciones": históricos de los 60-70's; neoexpresionistas de los post-80's; Dittborn, Díaz, Leppe).

Cirugía Plástica, Berlín, 1989 (colectiva de una amalgama producida por el criterio conceptual de una "ong" financiada por el Senado de Berlín).

U-ABC, Amsterdam, 1989 (neoexpresionistas: Dominguez, Nuñez; fotógrafos: Errázuriz, Bertoni; y una selección ecléctica de video-arte).

Todos estos Envíos -(llevadas)- han dado lugar a catálogos. Estos permiten una visión más precisa y tensionada del arte chileno, que todas las historias producidas durante la década. El catálogo tiene un carácter ensayístico en el cual los autores corren riesgos interpretativos que hacen avanzar la teoría y la puesta en condición de las obras. Esta es una manera de periodizar la década, que arroja resultados interesantes, que redimensionan el peso que los reporteros de arte atribuyen a los artistas objeto de sus inversiones. Habría, pues, varias rejillas de validación y no se sabría cual de ellas merecería el reconocimiento de su pertinencia.

f) Ediciones

Otra característica de la década ha sido el montaje de un aparato editorial incipiente de arte. Incipiente, porque pese a los esfuerzos desplegados, tampoco muestra una política editorial convincente. Proyectos históricos y monográficos han visto la luz durante estos años, y solo algunos de ellos tienen carácter problemático. El resto solo sirve para adornar mesas de centro. Lo que no está mal, pero con esos libros no se hace historia ni se consolida un campo. Es preciso, además de ellos, contar con ediciones críticas. No podemos cerrar los ojos ante la precariedad editorial, bajo la excusa que por lo menos se edita. Si evaluamos cada una de las producciones, nos daremos cuenta que solo un par tiene valor en relación al desarrollo interno del campo plástico.

Entre esas obras, es preciso mencionar el libro "Del espacio de acá", escrito por Ronald Kay y publicado en 1980. Ello indica que en esta década, se ha dado una línea de autoproducción, que ha permitido que textos de teóricos importantes pudieran circular. Estas autoproducciones, no son contempladas por las editoriales grandes, productoras de libros de mesa. Lo dramático es que los libros de mesa terminen haciendo la historia del arte. De hecho, al parecer esa es la tendencia.

Junto a las ediciones de gran envergadura, ha existido la producción catalogal, sostenida por algunas galerías. En ausencia

de revistas de arte, en Chile ha habido que suplir el debate y la reflexión pesada sobre arte, a través de la producción de catálogos.

Toda la historia del arte chileno de la última década está en esos catálogos. Pero esos catálogos no tienen circulación adecuada y son prácticamente desconocidos por el reporte cultural y los que se ocupan de arte en Chile. Se ha desarrollado, incluso, una actitud que reivindica la descalificación de dicha producción, porque pone en duros aprietos a la "taquilla" pictórica, que estaría más acorde con el tipo de didactismo que practica la División de Cultura.

III. Espacio del Mercado de Arte

Existe en Chile una sobredimensión de la representación que se tiene del mercado de arte y se rasgan vestiduras acerca de la excesiva comercialización del arte en Chile. Estas observaciones no pueden tener crédito alguno. La verdad es que, si bien hay más galerías que hace una década, el mercado chileno sigue siendo orgánicamente precario.

Una cosa es que exista de larga data un corretaje de obras pictóricas. Otra cosa es que haya un mercado agresivo y con inversiones de riesgo formal. Lo agresivo tiene que ver con la capacidad de implementación de iniciativas orientadas hacia el exterior; en cambio, el riesgo formal involucra la capacidad de absorber las nuevas dinámicas creativas.

En nuestro medio, recién se comienza a participar en algunas ferias de renombre, como la de Chicago (Tomás Andreu) y Miami (Arte Actual). No es mi propósito señalar a los galeristas el modo como deben hacer su trabajo, pero valga preguntarse, en los términos de la repartición estratificada del mercado, cual es la valencia internacional de pintura como la de Opazo, Gatica y Bororo.

Las galerías chilenas en posición de salir al extranjero carecen de una lectura rigurosa sobre la conveniencia de inscribirse en los circuitos de que disponen. Los galeristas comparten el mismo espíritu de dependencia respecto a las definiciones de lo latinoamericano implementadas por las casas de remate de Nueva York. Lo curioso es que el precedente de esta misma dependencia lo ha habilitado la propia División de Cultura del Ministerio de Educación. En el Seminario sobre Políticas Culturales, a fines de 1992, esa repartición ministerial no tuvo mejor iniciativa que invitar a dar lecciones de arte latinoamericano, a las especialistas de las mencionadas casas de remate. ¿Cómo es posible que una política de estado tenga que mimar su política

plástica desde los parámetros que he mencionado? Esto es una muestra, no ya de la descoordinación de las entidades públicas, sino de su falta de criterio para elaborar políticas propias y consistentes.

Lo consistente de una política de artes visuales debe estar determinado por los parámetros internos de la historia del arte chileno. Pero ocurre que esta historia se escribe de acuerdo a compromiso político-personales. Mal podrá el Estado garantizar un punto de vista con perspectiva de desarrollo, si ni siquiera puede contar con el concurso de historiadores autónomos y rigurosos.

Lo mismo se puede decir de la política plástica del Ministerio de RREE, que depende de la arbitrariedad de los agregados culturales que de una plan concertado a nivel institucional.

Ahora bien: es efectivo que en esta década se ha abierto un poder comprador, pero ello no permite hablar de tendencias definidas de compra.

La pintura neoexpresionista es hegemónica en el mercado, no tanto por el trabajo de las galerías, sino por una mutación del gusto pictórico mayoritario, en cuya formación ciertamente las galerías han tenido su aporte. Pero lo decisivo en este aspecto ha sido la conversión del consumo pictórico en espectáculo, habilitado por una concepción de reporteo cultural que depende, como he dicho, de la retórica de las páginas sociales. Las tendencias se configuran mediante una política de comunicaciones y relaciones públicas, forzando muchas veces los comportamientos reales de los compradores.

En un momento, la Sociedad de Amigos del Arte y Adimark tuvieron la iniciativa de promover una especie de "IPC del arte" en Chile. Sus conclusiones no han sido del todo "concluyentes". Sería interesante conocer el tipo de diseño de dicha propuesta. Lo cierto es que Amigos del Arte carece de pertinencia para comprender los comportamientos del mercado. Es la típica sociedad de intervención social que no es especialista de nada—salvo de atribuir becas— y pretende estar en todos los niveles, tanto de producción como de consumo artístico, dando su opinión sobre complejidades que no logra calar hondo en ningún terreno.

El problema, para el desarrollo efectivo y eficaz del campo plástico, es que las obras más significativas no tienen salida en el mercado. El punto crucial es, para nosotros, cómo definir cuales son esas obras y cuales son los criterios de su validación. Es un trabajo que ha sido dejado en manos de los corredores de obras y sus acólitos en la crítica. Hay disociación entre mercado y conceptualización de la historia del arte. Lo concreto es que el mercado hace la historia del arte y la escribe de acuerdo a su política de ventas. El Estado es el único que puede garantizar al conjunto de la sociedad, el desarrollo de un discurso histórico. Pero ese discurso dista de

estar localizado en las escuelas de arte. Es un discurso que se disemina de manera transversal y que aborda responsablemente la dificultad de hacer historia desde las obras.

Hay, pues, dos criterios: el del desarrollo interno del campo plástico (en función de un polo estructurado desde la significación de la historia y de las obras) y el del sentido común artístico, compartido por comunicadores, galeristas y quienes se ocupan del arte (en función de un polo estructurado por una oferta sesgada y reductiva). La liberalidad de este mercado dista de ser "liberal". Solo se vende "lo que hay", y lo "que hay" es lo "que gusta", y lo "que gusta" está definido por la triada galerista-reporteo-representación empresarial del gusto.

Durante esta década, estos han sido dos espacios que apenas se han considerado. Por ejemplo, no hay prácticamente ningún contacto entre las obras "llevadas" por curadores extranjeros y las obras designadas por las galerías, como siendo las más relevantes del espacio chileno.

Quienes defendemos el criterio del desarrollo interno del campo, estaríamos más de acuerdo con los curadores extranjeros, guardando todas las distancias del caso. Pero su visión es de un realismo y de una ubicuidad que resultan de mayor utilidad para analizar las estrategias de circulación del arte chileno en el extranjero.

De este modo, hay dos tipos de mercado: los artistas chilenos en el extranjero, y los artistas chilenos en Chile. Estos últimos, apenas venden afuera. Los primeros, apenas venden adentro. Y si lo hacen, ello es muestra que afuera no tienen una inserción consistente. En cuanto a la consistencia de dicha inserción se debe tener en cuenta la existencia de variados estratos en el mercado internacional.

No basta con hacer saber que se expone en algún lugar del extranjero. El problema es decir donde, con quién, bajo qué condiciones. El público interesado en arte no desea saber estas distinciones. Prefiere vivir la ficción trivial del "éxito afuera".

Lo anterior, en cuanto a clasificación puramente descriptiva, ha tenido por objeto entregar algunas consideraciones para la discusión. El formato de un Informe no me permite expandirme —ya es suficiente—, acerca de cuestiones que aparecen planteadas a lo largo de la producción catalogal señalada. Me permito, a continuación, proponer una clasificación problemática, que da sentido a la noción de filiación que he empleado al comenzar este escrito.

Por criterio problemático entiendo un conjunto de ejes cuyo establecimiento reside en el diagrama conceptual de las obras.

Así, si planteo la hipótesis de la revalorización de la pintura, esto no se refiere a precisar una fase determinada en el período, sino a establecer el cauce por el cual son acarreadas ciertas obras. Cauce que supone una política de sedimentación formal y de escurrimiento crítico. Son dos términos que tomados en préstamo a la hidrografía, nos sirven sin embargo para señalar velocidades de avance y suspensiones de preñez.

Revalorizar la pintura en Chile, es indicar que existe una tradición hegemónica, manchística, y otra, subalterna, plana y colorista. Se ha querido suponer que es esta última la que ha sostenido la modernidad del arte chileno. Pero mi idea es que el manchismo, como ideología pictórica oficial de la enseñanza de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se instala y establece las bases formales para el desarrollo posterior.

Cuando después del 73, se da a ver el vacío de dicha enseñanza, el conceptualismo ocupa un terreno que había sido dejado en completo abandono. Pero su pulsión fundacional, omitió el hecho que existía en Chile una tradición. Lo interesante es que Dittborn, era el más destacado representante del manchismo. Y es a través del repotenciamiento y disolución ideológica del manchismo, sostenido por su obra, que éste puede ser leído desde hoy día en la perspectiva que se merece.

Este repotenciamiento se arma desde la lógica de desplazamientos del modelo del grabado, que es una lógica dependiente de los conflictos entre fotografía y pintura, esbozados en la década anterior. En el fondo, entre imagen serial (de origen fotomecánico) y manualidad pictórica.

Es así como se puede articular la década 82-92, como aquella en que se repotencia la serialidad como realidad plástica de sostén material y conceptual, y la manualidad como retoque; es decir, intervención energética que se juega entre el acto quirúrgico y la caricia. Es lo que podemos apreciar en el diagrama interpretativo que nos proporciona el Envío chileno al Pabellón de las Artes (Sevilla), cuyo curador ha sido Gaspar Galaz. En esta propuesta, que es el primer envío chileno relativamente autónomo, lo que ha hecho el comisario ha sido señalar el estado real de dos filiaciones, Duclos/Altamirano, Benmayor/Bororo, teniendo como memoria arcaica la pintura de Balmes.

Esta proposición, se ve obligada a aceptar que en la revalorización de la pintura, no incurren los que se reconocen como pintores neoexpresionistas, sino aquellos que desde su propia ideología mecánica, ponen en crisis su representabilidad. Y es en esa representabilidad, a cuyo estatuto solo han llegado por el efecto simbólico habilitado por el desplazamiento del modelo del grabado, que se afirman las nuevas coordenadas del campo plástico chileno.

APENDICE

En cuanto a la identificación de las tareas que tanto el Estado como la sociedad civil deberían asumir durante el próximo período presidencial, me parece que es preciso poner el acento en tres grandes problemas:

1.- Revalorización de la situación del artista y de la enseñanza de arte, tomando como punto de partida las resoluciones del Primer Congreso de Artistas Plásticos de Chile, llevado a cabo en marzo de este año. Estas resoluciones están contempladas en el documento final que acaba de ser publicado por la Asociación de Pintores y Escultores de Chile.

2.- Desarrollo de las propuestas sobre nueva institucionalidad cultural contenidas, tanto en el Informe de la Comisión de Cultura del Ministerio de Educación, como en las observaciones de numerosas personalidades de la cultura, vinculadas a la política de comunicaciones de la Secretaría General de Gobierno.

3.- Formulación de un Plan de Desarrollo para el Museo Nacional de Bellas Artes. La recuperación de este museo es sinónimo de la recuperación simbólica del espacio plástico. Es fundamental recuperar espacios para el arte, distinguiendolos de los espacios de simple difusión cultural. Esto significa articular un Plan de Desarrollo centrado en los criterios propios de la historia del arte chileno.

Los tres grandes problemas señalados supone la incorporación de una nueva cultura organizacional que incremente los esfuerzos por reformar los valores y pautas de comportamiento que no estén en sintonía con la perspectiva de avanzar hacia una administración moderna y económica en uso de los recursos.

El desarrollo de una política de artes visuales depende del montaje de redes de producción de conocimiento, de producción de obras, de producción de la circulación adecuada de estas, de producción de la literatura que permita incrementar la cooperación interpretativa, de producción de condiciones de reproducción de los discursos sobre las obras, etc.

Lo anterior supone como exigencia básica, una política de demarcación y de permeabilidad de las responsabilidades que le cabe a los sectores públicos y privados en este montaje.